Rok III. Warszawa, 15 marca 1910 r. № 6.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

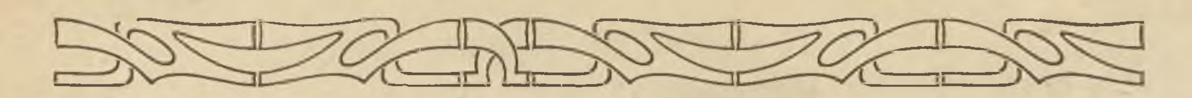
Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

Powodem do napisania tych szkiców jest szereg niedokładnych i wadliwych spostrzeżeń i poglądów, jakie zauważyłem przy rewizji mej pracy p. t. „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku“ (1909). Praca ta powstała w warunkach niedogodnych, z których najdotkliwszym był brak większej ilości materjału muzycznego i historycznego. Jednakże była ona pierwszą próbą zastanowienia się nad stosunkiem naszej muzyki do zachodniej i nad tem, jak nasi ówcześni twórcy reagowali na liczne prądy, które na Zachodzie towarzyszyły rozwojowi muzyki. Od błędów nie ustrzegli się i najwybitniejsi uczeni; dość wymienić premjera dzisiejszej wiedzy muzycznej, prof. d-ra Hugona Riemanna. Błędy ich polegały na przeoczeniu, na niedokładności, na omyłkach — nigdy na braku wiedzy. Wielcy matematycy popełniali w swych obliczeniach błędy, które w przystępie złośliwości możnaby sprowadzić do ignorancji praw dodawania, odejmowania, mnożenia i dzielenia. Czyż np. historja badań nad rkps. królodworskim nie jest monumentalnym pomnikiem naukowej tragikomedji?

W tych szkicach pragnę swe poprzednie badania pogłębić, rozszerzyć i powiększyć nowemi odkryciami treści historycznej, dawne zaś błędne poglądy usunąć. Ograniczę się tylko do epoki 1550—1580, jako tej, która jest typową pod względem przenikania się dawnych i nowych kierunków; nazwijmy ją *epoką eklektyzmu*. Głównym jej rysem jest *opanowanie techniki motetowej*, ugruntowanej przez *drugą*, udoskonalonej zaś w *szczegółach* przez *trzecią szkołę niederlandzką*, która mniej więcej od r. 1540 lub bezpośrednio zaraz przed nim rozpoczęła w Polsce blisko półwiekowe panowanie, zauzurpowane stosunkowo dość nagle i stanowczo przez wpływy włoskie, jakie się przedtem pojawiały tylko sporadycznie, lecz między r. 1570 i 1580 wystąpiły silnie bądź pod flagą rzymską, bądź też wenecką, bądź wreszcie pod obydwoma, czego dowodem jest kilka rękopiśmiennych zabytków, powstałych przed r. 1600 i po nim, oraz Mikołaj Zieleński (1611), nie licząc dzieł Jana Polaka (Hans Pohle, Johannes Polonus), o którym trudno stanowczo twierdzić, że należy do naszej muzyki. Dalszą cechą tej epoki jest szczególny kult dla *pieśni 4-głosowej z tekstem polskim*. Zapewne istnieją jeszcze inne charakterystyczne objawy lecz dotychczasowe źródła w zakresie *wokalnej wielogłosowej* muzyki nic nam o nich nie mówią.

Przedmiotem tych studjów jest twórczość *Wacława z Szamotuł* († 1572), *Marcina Paligoniusa*, *Tomasza z Szadka* i *Marcina ze Lwowa* († 1580).

Ponieważ ta epoka byłaby niezrozumiałą, gdybyśmy nie przedstawili związku z poprzednią, przeto musimy choć w kilkunastu zdaniach dać charakterystykę twórczości muzycznej polskiej między r. 1500 i 1550.

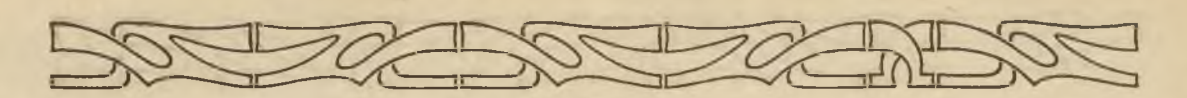


Sebastyan z Felsztyna rozpoczyna polską twórczość muzyczną XVI stulecia. Prawdopodobnie nie był to jedyny ówczesny kompozytor polski, ale dotychczasowa znajomość źródeł nie mówi nam nic o istnieniu innego kompozytora wzgl. innych kompozycji. Sebastjan, o którym nie można twierdzić z braku dokumentów, że uczył teorji muzyki na uniwersytecie krakowskim—„Acta rectoralia" i „Liber diligentiarum" świadczą przeciw dotychczasowym mniemaniom—żył w czasie, gdy jeden z najwybitniejszych niemieckich kompozytorów ówczesnych, *Henryk Finck* († 1527), rozwijał swą muzyczną działalność na dworze królewskim w Krakowie. Wpływy Fincka, jako najwybitniejszej osobistości w polskiem życiu muzycznem z końca XV i z pocz. XVI stulecia były silne, czego dowodzi stylistyczne podobieństwo utworów Sebastjana z utworami niemieckiego mistrza. Sebastjan nie był wybitną indywidualnością, ale znaczenie jego polega na tem, że przejął się niederlandzką szkołą Okeghema et cons., której zasady poznał prawdopodobnie z drugiej ręki, t. j. przez dzieła H. Fincka lub też wogóle przez niemieckich kompozytorów (Stoltzer, Mahu et cons.), którzy właśnie w zniemczonym ówczas Krakowie łatwo zdobyli sobie wzięcie i popularność. Zachowały się tylko 3 kompozycje Sebastjana, z których niewszystkie dowodzą wielkiej erudycji i wielkiego talentu, lecz są ważne dla historycznego związku z następną epoką i z muzyką polską ok. r. 1540 z tego powodu, że u Sebastjana, który podobnie jak Finck i niemieccy mistrze zwracał szczególną uwagę na kompozycje hymnów i tekstów nieliturgicznych, *nie znajdziemy ścisłych ani nawet swobodnych imitacji*, o których użyciu ówczesna i starsza szkoła niederlandzka przesadzała się, produkując najwyrafinowańsze szykany faktury kanonicznej, pojawiającej się u nas meteorycznie w kompozycjach Mikołaja z Radomia (ca 1430), który znał już tajemnice augmentacji i diminucji.

Mniej przez rozpowszechnienie kopji, więcej przez pośrednictwo weneckich i niemieckich *druków* muzycznych zapoznano się u nas z ówczesną produkcją niederlandzką, do czego przyczyniły się studja Polaków w Wiedniu, Pradze, Włoszech, Lipsku, Ingolstadt i Francji; w tych miastach i krajach muzyka figuralna była przedmiotem szczególnego kultu i opieki dworu, kleru i mieszczaństwa oraz sfer uniwersyteckich. Napływ druków muzycznych obcych do nas, zwłaszcza do środowiska muzyki ówczesnej w Polsce t. j. do Krakowa, jest stwierdzony poszukiwaniami w archiwach. Niemałą rolę grają także matrymonjalne i polityczne stosunki dworu polskiego z austrjackim, czeskim, węgierskim i włoskimi, oraz napływ obcych muzyków i nauczycieli teorji muzycznej. W takich warunkach istniała zupełna możność przeszczepienia obcych myśli i obcej praktyki muzycznej do nas Była to reguła, obowiązująca całą Europę. Nie uchyliły się od niej nawet najbardziej oddalone kraje, jak Skandynawja (przy końcu XVI wieku także Rosja).

To, co było najbardziej charakterystycznem zjawiskiem sztuki Okeghema i jego następców, t. j. wprowadzenie ścisłej imitacyjnej faktury kontrapunktycznej, nastąpiło w Polsce zapewne jeszcze za życia Sebastjana z Felsztyna. Gdyby polskie podręczniki teorji mensuralnej zawierały, podobnie jak większa część obcych, rozdziały „de contrapuncto", moglibyśmy oznaczyć dokładniej wzgl. w przybliżeniu jeden z dziesiątków lat pierwszej połowy XVI stulecia. Narazie stwierdzić możemy, iż już między r. 1530 i 1540 była u nas faktura imitacyjna w użyciu; jej zaś prymitywne początki sięgają niezawodnie roku 1510, w którym druki Ottaviana dei Petrucci mogły być u nas znane, choćby w drodze handlowych stosunków z Włochami, szczególnie zaś z Wenecją. Są to jednak tylko przypuszczenia, oparte na udowodnionych dokumentami faktach ogólno kulturalnej natury. Dalsze badania wykażą niewątpliwie bardziej realne dowody. Dość, że około roku 1540 wybitniejsi muzycy polscy władali już wzorowo i nienagannie kontrapunktyczną techniką według niederlandzkiej maniery. Czy ona była zaszczepioną przez Włochów, czy Niemców, czy Francuzów—to jest rzeczą obojętną. W każdym razie niederlandczycy nie byli znani tylko powierzchownie.

Pierwszym historycznie stwierdzonym dowodem tego jest „tabulatura Jana z Lublina, 1540" (spisana między r. 1538 i 1548), zawierająca parafrazy i oryginalne kompozycje monogramisty N. C. wzgl. N. Ch. Przypuszczenie—nie mówię iż twierdzenie—jakoby to był Mikołaj Gomółka (urodzony wszak w r. 1539) lub „Nicolaus Cracoviensis" jest mylne. Ten ostatni podpisywał się zawsze „Nicolaus Crac.", nigdy N. C., który w tabulaturze jest nazwany także N. *Ch.* Także wytłumaczenie tego monogramu słowami „Nicolaus Crasnicensis" nie oparte na żadnych argumentach i pozorach musi odpaść, albowiem wszelkie „Cathalogi defunctorum" i t. p., dotyczące zakonu Kanoników regularnych szczególnie Kraśnickich w Polsce, nie zawierają żadnego nazwiska wzgl. imienia „Nicolaus", przy którem byłoby zaznaczone, iż był „musicus" lub „organista", jak to przy innych na-



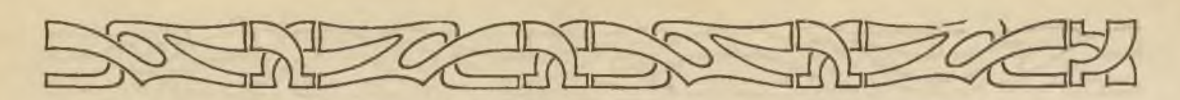
zwiskach i imionach kraśnickich organistów i muzyków zawsze spotykamy. Należy zatem ze względu na bliższe wyjaśnienie monogramu N. C. zauważyć, iż działał w Krakowie organista zamkowy zwany „Nicolaus Cracovita“, wspomniany w „Elenchus omnium perceptorum et expositorum et proventibus Sacelli Regii Rorantistarum ab Ao. 1543 ad Annum 1631“ (fol. 24 r. [r. 1548]): „Item in die anuntiationis Mariae Nicolao organista et festo Sanctae Barbarae missam Rorate in organa tangenti dedi grossos 12“ [r. 1553]). Nie znam kompozycji Mikołaja z Krakowa („Cracovita“), więc nie mogę stwierdzić, o ile N. C. wykazuje dawniejsze lub nowsze pierwiastki stylu muzycznego i technicznej faktury, właściwej jego dziełom. Z załączonej przez p. A. Polińskiego w „Dziejach muzyki polskiej“ (str. 101) podobiznie pisma muzycznego z tabulatury, zawierającej utwory Mikołaja z Krakowa (i N. Z.) i znajdującej się w posiadaniu p. Polińskiego, wnosić można, że współczesność obydwu muzyków, t. j. N. Ch. i N. Crac. jest prawdopodobna, przyczem zwrócić należy uwagę na kwestję bardzo ważną, czy N. Crac. występuje w niej i jako kompozytor i jako transkryptor-kolorysta, czy też wyłącznie w roli kompozytora. N. Ch. bowiem odgrywa w tabulaturze Jana z Lublina obydwie role. — Dość, że stwierdzić możemy, iż ok. r. 1530—1540 opanowano u nas już fakturę imitacyjno-kanoniczną Niederlandczyków, jak tego dowodzą kompozycje monogramisty N. Ch., i że błędnem jest moje zdanie, wypowiedziane w wyżej wymienionej mej pracy (str. 34), że znaczenie Wacława z Szamotuł „polega na wprowadzeniu ścisłego stylu imitacyjnego do muzyki polskiej“, ponieważ znajdziemy na 10 lat przed wystąpieniem Wacława dowody opanowania tegoż stylu przez monogramistę N. Ch. i prawdopodobnie N. Cracoviensis. (Błąd ten wyniknął oczywiście tylko z powodu braku większej ilości materjału muzycznego z przed r. 1550; już w mej drugiej pracy p. t. „Ueber die mehrstimmige polnische Musik des XVI Jahrhunderts“ w „Riemann-Festschrift“ [Lipsk 1909] str. 344 błąd ten usunąłem).

Równocześnie lub nie o wiele później niż N. Ch. i N. Cracovita tworzył *Krzysztof Borek*, chronologicznie drugi przełożony kollegjum rorantystów, zmarły prawdopodobnie w r. 1572. W „Elenchu“ rorantystów nazwisko jego ani razu nie figuruje; jednakże do niego odnosi się notatka w tymże dokumencie (fol. 79v): „...quia praeter hanc, nulla alia pecunia sabinique et eadem omnia necessaria tam domus quam sacelli [odnosi się to do kaplicy zygmuntowskiej] providebamus [sc. nos praebendarii] post mortem praepositi vacante praepositura 1573“. Z kompozycji Borka posiada archiwum kapituły następujące: „Kirie Christe, Christe elejson“, „Kyrie elejson“ (5 vocum) i „Te deum laudamus“ (5 vocum) Niestety obecny stan zbiorów wawelskich, spustoszonych przez nieznanych bliżej amatorów, dotyczy i utworów Borka; są one bowiem niekompletne, gdyż niema tenorowej księgi. Czy dwa pierwsze dzieła Borka należą do siebie, tego nie można oznaczyć; msza na temat „Te Deum“ jest całością odrębną. Zatem wobec braku części kompozycji Borka, nie można sądzić o jego kompozycjach*). Ks. Surzyński stwierdza, że „styl utworów Borka jest twardy, modulacje w nich czasem zbyt ostre“ i że kompozytor „trzyma się zbyt niewolniczo melodji gregorjańskiej w tenorze“. Wszystko to są cechy wspólne także utworom Sebastjana z Felsztyna; możliwem jest, że Borek był jego uczniem. W każdym razie monogramista N. Ch. oznacza już pewien postęp, choć i u niego znajdziemy w tenorze wierne reprodukcje kantyku gregorjańskiego, który u Borka, Sebastjana z Felsztyna i poczęści u N. Ch. jest podany w nutach równych. Po r. 1550 było to w zachodniej muzyce tylko sporadycznem zjawiskiem. Czy u Borka zachodzą imitacje— tego nie wiemy; ale że niederlandzcy kompozytorowie stale wprowadzali do *mszy* imitacje, gdy tymczasem w motetach nie zawsze posługiwali się kanoniczną fakturą, przeto można przypuścić, że i u Borka imitacje zachodzą.

Marcin *Paligonjus* (może Palingonius?) jest znany dotychczas z jednego i jedynego dzieła, t. j. „Rorate“ (5 vocum). Nie analizowano i nie pisano o nim prawie nic prócz pochwał, zaczerpniętych z „Hecatontas“ Starowolskiego. Nie jest pewnem, kiedy żył; przy utworze Paligonjusa brak nawet daty, którab y nam służyła za „terminus ad quem“. Jeden rękopis (z siedemdziesiątych lat XVI wieku) zawiera tylko „cantus“, „altus“ i „bassus“ utworu Paligonjusa; inny zaś, kompletny, pochodzi z XVII stulecia i posiada dodany bas instrumentalny, identyczny z basem wokalnym. Nie sądzę abym się

---

*) Ks. Surzyński stwierdza w „Monumenta“ I (VI) brak piątego głosu.



pomylił, jeśli oznaczę połowę XVI wieku jako czas *twórczości* Paligonjusa; w każdym razie nie widzę powodu przenosić czasu powstania „Rorate“ poza r. 1560, a to głównie ze względu na charakter tenoru, podającego melodję gregorjańską w równych długich nutach i równie niewolnicze trzymanie się kantyku, jak u Sebastjana lub Borka, oraz z powodu wyraźnych cech konserwatywnych. Wprawdzie Wacław z Szamotuł, rozpoczynający swą twórczość najwcześniej w r. 1548 lub 49—że w r. 1550 już tworzył, na to mamy zupełnie pewne dowody, o których poniżej—buduje melodję w tenorze na równych nutach, lecz czyni to tylko w pieśniach, wzorowanych na niemieckich, zawierających i po r. 1550 równe nuty w tenorze; natomiast w swych motetach nie posługuje się Wacław tą konserwatywną manierą. *(D. c. n.)*.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Z poszukiwań historyczno-muzycznych w klasztorach krakowskich.

(Dokończenie).

Wiek XVIII.

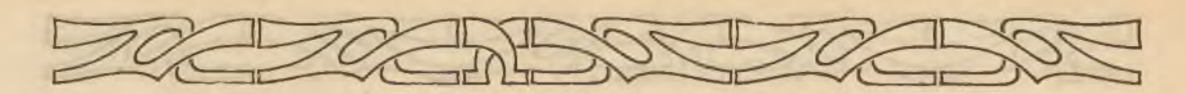
Księgi ekspensów z tego stulecia były prowadzone dość nieściśle i wykazują czasem kilkuletnie przerwy. Przypuścić należy, iż niektóre fascykuły zginęły. Ale i te notatki, które się dochowały, nie posiadają większej historycznej doniosłości.

W „Memoryale“ (str. 322) wspomniany jest jakiś wybitniejszy organista (pod datą 26 listop. 1711): „*Martinus Krupecki* obyt Anno 1711. Multum huic simulasse quamvis atroces Parcas fatemur. Nam tot millia Mortalium ad Stygias deduxere Vndas, peste grassante Cracoviae illi praesenti blandiebatur; quem postea exsiccato funerum diluuio absorpsere modestum in Vita, immodicum in pys laboribus Organarium excellentem etiam fletu emisso censere licuit. Sed mors Musicae fleti nescia rapuit et Capellae Magistrum, Spiritus artus eius deseruit Anno Aetatis suae 35. Cui sat abunde... ad fistulam Angelorum Chorus forte praecentore camit quem hinc conduxit“.

Gdzieniegdzie znajdziemy tylko po imieniu nazwanych organistów i kantorów[1]) wraz z „adstantami“, t. j. najemnymi kapelistami („kapelakami“ — jak mówią wulgarnym językiem *Regestra*) i śpiewakami. Ci ostatni byli najmowanymi z innych klasztorów, przeważnie od OO. Jezuitów i ze Skałki. „Kapela Jezuicka“ była wówczas (już od połowy XVII stulecia) bardzo renomowana w Krakowie. Ją właśnie najczęściej wynajmowali OO. Kanonicy z „Bożego Ciała“ (por. „Rachunki z r. 1711 — 1719“, str. 69). „Skałka dostarczała przeważnie skrzypków (ibid, str. 48), którzy prócz wynagrodzenia otrzymywali także pewną kwotę „na struny“ (ibid., 48). Przypuścić jednak należy z pewnych wzmianek (np. „kantorowi“ na stronę [sic!] do wioli... 2 fl.“, ibid. 58), że klasztor posiadał stałych kilku instrumentalistów, którą to „kapelę“ kompletowano podczas uroczystych świąt „zaciągnionymi skrzypkami i muzykami“. Jak w poprzedniem stuleciu tak i w tem obchodzono ze szczególną uroczystością przedtem wspomniane dni oraz święta *Beati Nostri* (t. j. błog. Stanisława Kaźmierczyka) i św. Wawrzyńca. Notatki, dotyczące naprawy organów i pozytywu, są rzadkie i nie zawierają nic szczególnego.

---

[1]) Organista i kantor otrzymywali od klasztoru nie tylko pensję, lecz i ubranie i t. p. Nadto przy większem zatrudnieniu podczas uroczystości oraz za śpiewanie litanji, passji i t. p. pobierali t. zw. *rekordę* lub *konsolację*. Organista pobierał 15 fl. miesięcznej pensji. Nadto każdemu nowemu organiście dawano na wstępie *pro gratiali* kilka złotych.



Jak we wszystkich klasztorach i kościołach krakowskich, tak i w klasztorze wzgl. kościele Bożego Ciała po rozbiorze Polski nastał upadek kultu muzyki, który trwa w zasadzie po dzień dzisiejszy.

* * *

Z zabytków muzycznych pozostało bardzo niewiele. Nie ulega wątpliwości, że manuskrypty i druki muzyczne pozostawały dawniej pod „opieką" kantorów i organistów — i nie należały ściśle do klasztornej bibljoteki. Po śmierci kantora wzgl. organisty dostawały się w ręce obce — zapewne innych muzyków. W „rachunkach" klasztornych — a dotyczy to wszystkich wogóle klasztorów i kościołów — znajdziemy w rubrykach *distributa* lub *expensa* wzmianki o kupnie i oprawie ksiąg liturgicznych (mszałów, antyfonarzy, graduałów i t. p.), o zakupieniu utworów wielogłosowych lub o kopjowaniu tychże niema żadnej notatki. Przypuścić więc należy, że zwłaszcza kopjowanie utworów chórowych było obowiązkiem kantora lub organisty.

Kto zwiedzał bibljoteki klasztorne, ten wie, że najstarsze zabytki muzyczne znajdują się zwykle na okładkach rękopisów i druków; są one często bardziej wartościowe, niż same rękopisy i druki i należy przy monogramach zwrócić na nie bardzo baczną uwagę, jak się dowiemy z dalszych monografji o muzyce w klasztorach i kościołach. W cennej i obfitej bibljotece OO. Kanoników nie znalazłem okładek tego rodzaju.

Najstarszym prawdopodobnie zabytkiem muzycznym, pochodzącym z klasztoru Bożego Ciała, a przynajmniej będącym w użyciu tamże, jest bezimienny traktat muzyczny z XV wieku (prawdopodobnie napisany między r. 1450 — 1470), znajdujący się w bibljotece Akademji Umiejętności w Krakowie jako rękopis nr. 1592. Dotyczy on t zw *accentus ecclesiastici* i jest jednym z wielu podręczników śpiewu choralnego, jakie u nas powstały od XIV stulecia począwszy. Ponieważ traktat ten będzie wydany, przeto nie rozpisuje się nad jego treścią. W bibljotece klasztoru znajdziemy również jeden z najpopularniejszych polskich traktatów muzycznych z XVIII wieku, mianowicie *Rudimenta Musicae Choralis... Cracoviae 1767*, bardzo rozpowszechniony w bibljotekach naszych klasztorów. Zamiast oryginalnych inkantacji, znajdziemy w egzemplarzach klasztoru OO. Kanoników wlepione papierowe paski z kantykiem przyjętym w klasztorach lateraneńskich -- zjawisko dość często spotykane. Z XVIII wieku pochodzi druk, któremu brak początku, gdyż zaczyna się od str. 281. Tytuł jego *Instructio ead Cantum Choralem;* zawiera również reguły śpiewu liturgicznego i przykłady na różne *toni*, wyjęte z kantyka gregorjańskiego. Wreszcie czwarty rękopiśmienny traktat in 12^{0}, pochodzący z pocz. XIX stulecia, również dotyczący śpiewu choralnego, liczy 309 stron; od 1—51 strony znajdują się reguły śpiewu, od str. 51 responsorje, antyfony, lamentacje i t. p.[1]).

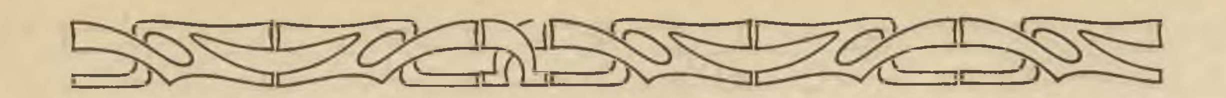
W zakresie muzyki wielogłosowej zachowały się w rękopisach (kopjach) tylko cztery anonimowe *Missae de Requiem* z drugiej połowy XVIII wieku (tylko tenor i bas) i *VI Quartetti de Mozart* (w *Es, G, Es, B, D, C*; brak „głosu" dla I skrzypiec).

O wiele liczniejsze są rękopisy i druki, dotyczące liturgicznego śpiewu. Oprócz 6 olbrzymiego formatu rękopiśmiennych mszałów, graduałów i antyfonarzy z pierwszej połowy XVI wieku, ozdobionych bardzo cennymi inicjałami i minjaturami, znajdują się w bibljotece wyłącznie druki, jak *missalia* i *processionalia* w liczbie szesnastu z wieku XVII — XIX, między którymi kilka pięknych druków weneckich, kolońskich i antwerpijskich, nadto krakowskich i częstochowskich.

O organach klasztoru kazimierskiego będzie mowa w innej pracy, poświęconej specjalnie krakowskim organom i organistom od najdawniejszych czasów.

---

[1]) Dla dokładności tylko wspominam o egzemplarzu *Handbuch für den Römischen Choralgesang von U. L. Kirnberger*, Landshut 1858.



Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

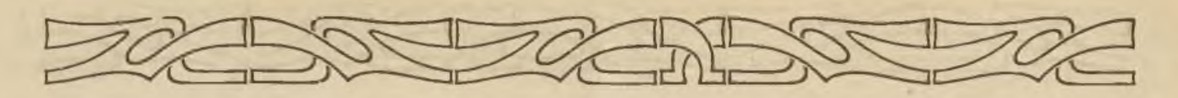
Surzyński Stefan, ur. 31 sierpnia 1855 r. w Środzie (Ks. Pozn.), kształcił się w muzyce pod kierunkiem ojca i brata Józefa, potem w szkole muzycznej ratyzbońskiej. Od roku 1880 objął kierownictwo chóru przy Stow. „Stella" w Poznaniu, z chórem tym wykonywał na licznych koncertach utwory wokalne głębszej treści i szerszego pokroju, wreszcie w roku 1888 powołany został na dyrektora Towarzystwa muzycznego w Tarnowie (Galicja) i dyrygienta chóru katedralnego. Obok licznych kantat, oratorjów, wystawił w Tarnowie opery: „Halkę", „Faworytę", „Rycerskość wieśn." i inne. Wydał 4 tomy pieśni narodowych w opracowaniu na chór męski p. t. „Harfiarz"; zbiór pieśni ludowych i narodowych na 1 głos (12 tomów), utwory organowe (wydawnictwo Gebethnera i Wolffa), podręcznik do nauki śpiewu chóralnego, broszurę o grze organowej, kantaty, pieśni, msze, transkrypcje orkiestrowe i t. d.

Surzyński Mieczysław, urodził się 22 grudnia 1866 r. w Środzie (Ks. Poznańskie). W domu rodziców muzykę uprawiano z zapałem; to też już w latach dziecinnych, słuchając kwartetów Haydna, Mozarta, Beethovena i innych dzieł wymienionych mistrzów, ulubionych autorów jego ojca i starszego brata Józefa oraz stale zbierającego się grona zapalonych kwartecistów, wchłaniał ten tak zdrowy pokarm muzyczny z wielkiem zainteresowaniem. Wcześnie pod kierunkiem ojca rozpoczął uregulowane lekcje fprtepjanowe i organowe, tak że w tym roku swobodnie akompanjował na organach do produkcji chórowych i orkiestrowych, zdradzając nadto wiele zdolności improwizatorskich, nie popartych jeszcze wówczas wiedzą teoretyczną. Szkolne, a później gimnazjalne nauki przerwały intensywne zajęcia muzyczne, przygodnie tylko, szczególnie w czasach wakacyjnych uprawiał pod kierunkiem brata Józefa naukę harmonji i kontrapunktu. Dopiero po kursie gimnazjalnym rozpoczęły się ureguluwane studja muzyczne w Berlinie—w konserwatorjum Sterna, gdzie wykładali podówczas: *Bussler*—kontrapunkt, *Radecke*—formy i grę partytur oraz instrumentację, *Papendick*—fortepjan, *Dienel* — organy. Po 2½ latach przeniósł się do Lipska, gdzie w ciągu lat trzech studjował kompozycję u *Jadassohna*, estetykę i historję muz. u *Oskara Paula*, fortepjan u *Cocciusa.* Celem pogłębienia studjów muzycznych nad odległą epoką niederlandzką, palestrinowską i chorałową, udał się po ukończęniu studjów w Lipsku do Ratyzbony, gdzie świetny chór katedralny znakomicie odtwarza wspaniałe kreacje klasyków doby palestrinowskiej. Nadto pod kierunkiem Haberla, znanego historyka i Hallera—kompozytora—zapoznał się z chorałem gregorjańskim, z notacjami mensuralnemi, z nowszą twórczością kościelno-muzyczną. Występując potem w charakterze wirtuoza na organach w Lipsku, Berlinie, Monachjum, Salzburgu, Wiedniu, Poznaniu, Libawie (jeden z największych organów na świecie) w tej ostatniej zajmował się w ciągu roku pedagogją muzyczną, poczem wezwany został do katedry petersburskiej w charakterze dyrygienta chóru, wogóle celem urzadzenia śpiewów religijnych według przepisów kościelnych.

Po ośmioletniem pobycie w Petersburgu przeniósł się do szkoły muzycznej w Saratowie, pełniąc przytem obowiązki dyrygienta chóru w tamtejszej katedrze.

W roku 1903 udał się do Kijowa w celu uporządkowania muzyki kościelnej w tamtejszym kościele, w 1904 r. wystąpił jako wirtuoz organowy w Filharmonji warszawskiej, poczem zaangażowany został na kierownika chóru tej instytucji.

W rok potem poruczył M. Surzyńskiemu ówczesny dyrektor konserwat. warsz., Emil Młynarski, kierownictwo wyższego kursu gry organowej wspomnianej



uczelni. Stanowisko to S. dotąd zajmuje, łącząc je z obowiązkami organisty w archikatedrze warszawskiej, które pełni od r. 1909 po zmarłym Janie Kałużyńskim.

Z utworów fortepjanowych M. S. kilka wydał Kistner w Lipsku; liczne kompozycje organowe wydali: Leuckart w Lipsku, Gebethner i Wende w Warszawie; do szerszych rozmiarów utworów org. należą: sonata, koncert organ. z orkiestrą, improwizacje, fantazje. Wokalne utwory ukazały się w dodatkach do gazety „*Muzyka kościelna*“, w „*Harfiarzu*“ St. Surzyńskiego, oddzielnie wydano mszę C-dur na chór mięszany lub męzki z tow. organów i hymn do słów Mickiewicza o N. M. P. Obecnie pracuje S. nad wielką kantatą na chóry, sola i orkiestrę p. t. „*Hold Chrystusowi*“. W styczniu 1909 r. powołany został S. na kierownika literackiego gazety muzycznej „Śpiew kościelny“. (*C. d. n.*).

Nowości wydawnicze.

Na orkiestrę.

= *F. Scharwenka.* Symfonja brevis. op. 115. Partytura 15 Mk. Nakład firmy Breitkopf & Härtel w Lipsku.

= *Liszt.* Mefisto—Walc. Opracował na fortepjan i orkiestrę R. Burmester. Partytura 6 Mk. Nakład Schuberta w Lipsku.

= *Sibeljus Jan.* Romans C-dur na orkiestrę smyczkową. Partytura 5 Mk. Nakład Breitkopfa w Lipsku.

= *Goedicke.* Op. 16. Symfonja A-dur. Wydawnictwo Rosyjskiej spółki nakładowej w Berlinie.

Chóry z orkiestrą.

= *Sgambati.* Requiem (Klavierauszug) nakład Schotta w Moguncji.

= *Bruch Max.* Osterkantate, op. 81 (chór, solo sopran, orkiestra i organy). Partytura 30 Mk. Nakład Leuckardta w Lipsku.

= *Pergolese G. B.* „Stabat Mater“ (sopran i alt solo, kwartet smyczkowy i organy). Podług manuskryptu opracował i wydał Gustaw Schreck. Nakład Breitkopfa i Härtla w Lipsku. Partytura 6 Mk.

= *Mendelssohn Arnold.* „Pandora“ (chór męzki, solo i orkiestra). Part. 15 Mk.

Utwory kameralne.

= *Bach F. Em.* Sonata a II violini e basso. Rękopis tej sonaty odnaleziony był w berlińskiej Singakademie. Utwór zaleca się nie tylko do produkcji koncertowych, ale i w celach pedagogicznych.

= *Kaun Hugo.* 2 kwartety smyczkowe op 40 i op. 41. Obie kompozycje znajdują się w repertuarach zagranicznych kwartetów. Nakład Schotta w Moguncji.

= *Catoire.* Kwintet, op. 16. Wydawnictwo Rosyjskiej spółki nakładowej w Berlinie.

Utwory na fortepjan.

= *Blanchet.* Polonez nagrodzony I-szą nagrodą na konkursie czasopisma muz. „Signale“. Nakład Schotta w Moguncji.

= *Sgambati.* Op. 12. Fogli Volanti Album (8 utworów), op. 14. Gawotte, op. 18, Prelud, Menuetto i Toccata; op. 23. Album (6 utworów lirycznych); op. 31 i 33 dwa nokturny. Wymienione kompozycje Sgambatiego grywane są często przez Sauera.

= *Moszkowski.* Menuet op. 77 nr. 10.

= *Skrjabin.* Sonata op. 53. Wydawnictwo Rosyjskiej spółki nakładowej w Berlinie.

= *Goedicke.* Sonata D-dur, op. 18. Wydawnictwo—jak wyżej.

= *Catoire.* 4 preludja. Wydawnictwo —jak wyżej.

= *Goedicke.* 2 preludja, op. 19. Wydawnictwo—jak wyżej.

= *Skrjabin.* 3 „Klavierstücke“, op. 52. Wydawnictwo—jak wyżej.

= *Medtner.* 3 „Nowelle“, op. 17. Wydawnictwo—jak wyżej.

= *Gernsheim.* Fantazja f-mol op. 81.

= *Pieper.* Studja techniczne, ułatwiające wykonywanie etiud Chopina.

= *Sapellnikoff.* Op. 12, „Solitude“. Klavierstück.

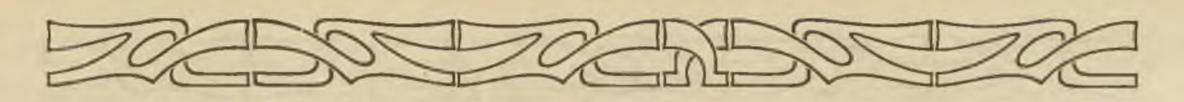
= *Ljapunow.* Op. 29. Walc (nr. 2) i op. 31, mazurek.

Utwory na skrzypce i fortepjan.

= *Wieniawski Wilhelmj*—(nowe opracowanie). Op. 19, Dwa mazurki; op. 21, Polonez A-dur; op. 22, koncert d-mol. Nakład Schotta w Moguncji.

= *Sinding-Burmester.* Op. 50. Gavotte, Andante Religioso, Vöglein im Hain. Nakład Hansena w Lipsku. Kompozycje te grywane są stale na koncertach przez Burmestra.

= *20 sonat* mistrzów 17 i 18 w. na skrzypce i bas cyfrowany, w opracowaniu



Alfreda Moffata na skrzypce i fortepjan. Zbiór zawiera następujące sonaty: Tartiniego (sonata A-dur), Geminiani'ego (d-mol) Tessarini'ego (G-dur), Händla (F-dur), Laclair'a (A-dur), Veracini'ego (h-mol), Mascitti'ego (e-mol), Corelli'ego (d-mol), Senaillié'go (A-dur), Albinoni'ego (d-mol), Veracini'ego (a-mol), Francoeur'a d-mol), Nardini'ego (G-dur), Sammartini'ego (a-mol), Telemann'a (E-dur), Locatelli'ego (B-dur), Porpory (D-dur) i dall Abaca (h-mol). Wszystkie sonaty ukazały się w druku po raz pierwszy; rękopisy pochodzą z bibljotek włoskich i Britisch-muzeum. Zbiór ofiarowany jest Ysaye'mu.

= *Drdla,* Canzonetta.

= *Schwab-Kubelik.* Schottisches Wiegenlied.

= *Sinding.* Romans, op. 100.

Książki o muzyce.

= *Wilhelm Klatte: Franz Schubert.* Berlin 1907, Marquardt & Co, 12°, 113 str.

Monografji *naukowej* o Schubercie nie wydano dotychczas. Kilka broszurek i rozprawek, nie wyczerpujących przedmiotu — oto wszystko. Autor nowej rozprawski, p. Klatte, również swego tematu nie opracował bez reszty. To jednak, co podaje, jest podane popularnie, bezpretensjonalnie, dość treściwie i nie bez temperamentu. Dla melomana wystarcza to zupełnie do czasu, aż ukaże się monografja prof. d-ra H. Kretzschmara o nowszej pieśni niemieckiej. Tomik zdobi wiele ilustracji,—niektóre z nich są bardzo ciekawe. Że Schubert, jako człowiek, jest przedstawiony obszerniej niż jako muzyk, to już zwykła metoda tych, których Nietzsche nazywa „die Narren der modernen Kultur". *Dr. A. Ch.*

= *Prof. Dr. Fritz Volbach:* Die deutsche Musik im neunzehnten Jahrhundert. Verlag des Jos. Kösel'schen Buchhandlung. Monachjum 1909, 8°, V+200 str

Praca prof. Volbacha, jednego z najsympatyczniejszych niemieckich muzyków, jest doskonałym podręcznikiem, napisanym li tylko dla orjentacji. Ogólne prądy w muzyce niemieckiej są z całą precyzją scharakteryzowane, zwłaszcza rozdziały o Wagnerze i Straussie są pełne trafnych spostrzeżeń. Naturalnie o szczegółach nie może być mowy w tak małej pracy, ale ujęcie przedmiotu jest lepsze niż w wielkich podręcznikach. Pod względem stylistycznym zachowuje Volbach wielką lekkość wysławiania się, tak, że lektura jego małej pracy jest dlą laika i przyjemną i pożyteczną. *Dr. A. Ch.*

Kompozycje, nadesłane do red. „Przeglądu muz." do oceny*).

a) Otrzymane od wydawców.

Nakład Leona Idzikowskiego w Kijowie.

Utwory do śpiewu.

= *Feliks Nowowiejski.* 2 pieśni: „Wisła" i „Niechaj drzemią róże".

= *Wł. Żeleński.* 2 pieśni: „Rapsod" i „O pieśni moje".

= *Ign. Friedman.* 3 pieśni: „Wiosenne rano", „Jak ta wilga" i „Z łąk i pól".

= *M. Hertz.* „Nie wydrzecie" do śpiewu lub do deklamacji.

= *Wł. Krogulski.* „Wzywacie Boga" (melodeklamacja).

Utwory na fortepjan.

= *Wł. Żeleński.* Temat z warjacjami op. 62.

= *B. Janowski.* Deux morceaux pour piano (Allegro vivo i Adagio pensieroso).

Utwory na skrzypce lub wiolonczelę.

= *W. Czeczot.* Prelude op. 10 № 1 i „Darum" op. 10 № 2.

Nakład Gebethnera i Wolfa w Warszawie.

Utwory na fortepjan.

= *J. Wertheim.* 4 preludja op. 2, №№ 1, 2, 3 i 4.

= *Al. Michałowski.* Wybór sonatin (25 sonatin w 3 zeszytach) Bacha, Beethovena, Mozarta, Haydna, Webera, Scarlattiego, Reineckego, Hummla i in.

Utwory do śpiewu.

= *Jul. Wertheim.* „Czarne motyle" pieśń na 1 głos.

Nakład Piwarskiego w Krakowie.

Utwory na fortepjan.

= *Ign. Friedman.* 3 Intermezzi op. 31. Transkrypcje „Wiosny", „Pieśni wieczornej" i „Dumki" St. Moniuszki op. 28, N-ry 1, 2 i 3.

= *Ign. Friedman.* Temat z warjacjami op. 30.

= *L. Różycki.* Ballada op. 18, na fortepjan z tow. orkiestry (opracowanie na 2 fortepjany).

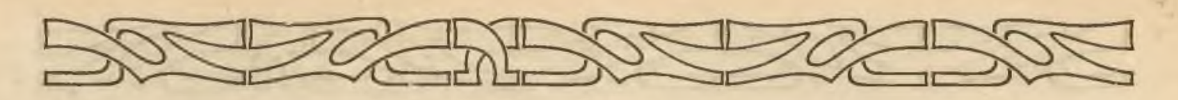
= *St. Lipski.* Trois morceaux op. 4, № 1, 2, 3. (Impression d'automne, Mazurka, Impatience).

Utwory do śpiewu.

= *H. Melcer.* 5 pieśni do słów Dehmla (w jednym zeszycie): 1) Głos w mroku, 2) Wielki karuzel, 3) Rusałka, 4) Noc księżycowa, 5) W śnie.

---

*) Oceny zamieścimy w następnych zeszytach.



— *Jan Gall.* 12 oddzielnych pieśni (Zielony Maj. Zstąpił z lazurów. Księżyc sieje blaski złote. Ej! z oczu Twoich. Słowik zaufany. Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie. Dziewczyna pośród ogrodu. Jak się dobrze składa. Trzy księżniczki. Dziewczęta, wy nie płaczcie. Oj kręci się w koło. Dalej w tan żwawy).

— *Jan Skrzydlewski.* Trzy pieśni (każda oddzielnie): W Twoje cudne, cudne oczy. Jak słodko usnąć. Tyś harfą z płomienia.

b) Otrzymane od autorów.

Utwory do śpiewu.

— *Karol Szymanowski.* 12 pieśni op. 17, w trzech zeszytach. 1) Wczesnym rankiem. 2) Tajemnica. 3) Zaloty. 4) Nocą. 5) Refleksja. 6) Zwiastowanie. 7) Po burzy. 8) Zawód. 9) Kołysanka. 10) Dusza. 11) Fragment. 12) Noc miłosna.

— *Karol Szymanowski.* Łabędzi śpiew z tow. fortepjanu, op. 7.

KORESPONDENCJE.

Wiedeń, w styczniu.

Filharmonicy. Orkiestra „Conzertvereinu". Paderewski. Goldmark-Feier i Mozart-Fest. Koncerty kompozytorskie. Występy polaków.

Dwie instytucje muzyczne (Filharmonja oraz Konzertverein) obchodzą w tym roku jubileusze; filharmonicy przygotowują się do swych uroczystości muzycznych, które się odbędą w marcu, a na które zaproszeni zostali najznakomitsi muzycy całego świata. Program dwuch „nadzwyczajnych koncertów" będzie zawierał oprócz nieodzownego, tradycyjnego Beethovena (IX symfonja) dzieła Brahmsa i Brucknera, z ktoremi filharmonja swego czasu zapoznała publiczność wiedeńską a potem i świat cały.

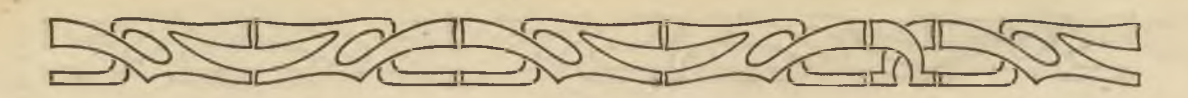
Jak głęboko instytucja ta zaklimatyzowała się w sercach wiedeńczyków, świadczy ogólny nastrój oraz przedsmak czegoś nadzwyczajnego pod względem artystycznym. Nic też dziwnego, albowiem może się znajdzie jedna orkiestra (Gewandhaus w Lipsku), która dorówna dzielnej tej drużynie w precyzji ogólnego brzmienia; każdy z członków orkiestry ma wspaniały (własny) instrument, a ta okoliczność już sama za siebie mówi i niezbyt rzadko się zdarza. Oprócz dwuch wymienionych, odbędzie się koncert pamięci jednego z założycieli Filharmonji, Ottona Nicolai'ego, który swego czasu gorliwie dla tej instytucji pracował, czem się przyczynił do jej pierwszorzędnego znaczenia w świecie muzycznym.

Na VI koncercie pod dyr. Weingartnera słyszeliśmy Scheinpflug'a „Ouwerture zu einem Lustspiel von Shakspeare". Zagadkowy tytuł był obfitym materjałem do dysputy, przypuszczeń i t. d., bo znak zapytania (do której komedji?)—nie dawał nikomu spokoju; szukano niemal w każdej nucie, w każdym efekcie instrumentalnym, w każdym temacie, ba! nawet czasem w pauzach jakiegokolwiek komentarza do tej muzycznej łamigłówki, niestety nie odnaleziono nic; przekonano się natomiast, że uwertura jest bardzo ładna, posiada bogatą fakturę i szlachetne brzmienie, a więc nie jest bynajmniej ilustracją do komedji Shakspeare'a „Wiele hałasu o nic"! Pomimo więc zbytecznego grzebania podczas wykonania na przemian w utworach twórcy „Hamleta" lub w nutach utworu Scheinpfluga uwertura wywarła głębokie wrażenie, za co należą się „filharmonikom" szczere dzięki.

Jubileusz Conzertvereinu przeszedł stosunkowo skromnie, nie robiono przygotowań, a publiczność dowiedziała się o jubileuszu na kilka tygodni przed koncertem okolicznościowym.

Jeżeli już mowa o koncertach nadzwyczajnych, uroczystych, należy wspomnieć o trzech prawdziwych „nad-koncertach" z punktu widzenia jakości wrażeń artystycznych.

A więc przedewszystkiem wieczór beethovenowski na którym wykonana była słynna msza C-dur i koncert fortepjanowy Es-dur. Ten ostatni był grany nieporównanie przez naszego mistrza fortepjanu—Ignacego Paderewskiego. Dopiero po wysłuchaniu różnych talentów, talencików, „znanych" i „znakomitych", etc. etc... gdy usłyszy się grę naszego mistrza, można nabrać przekonania, że jeżeli chodzi o brzmienie, o szlachetność frazowania, o poezję, o tak nieodzownem a tak rzadkiem niestety poczuciu dynamiki — Paderewski jest „królem pjanistów". Jego mały ton, niezbyt wielka jak na obecne wymagania technika, oraz może miejscami niezbyt stylowe wykonanie Beethovena, ginie w morzu czystego szlachetnego natchnienia w nieskazitelnie cudnym dotknięciu a nade-



wszystko w jakimś nieuchwytnym, poetycznym „czemś", co każe zapomnieć o technice, stylu lub wielkości tonu. To też entuzjazm publiczności był nadzwyczajny, a gdy nad program bajecznie wprost zagrał mazurka Chopina, nie wzięto mu za złe, że wieczór beethovenowski zabarwił słowiańską nutą.

Drugim koncertem uroczystym był „Goldmark Feier", na którym wykonane zostały najcelniejsze utwory sędziwego jubilata; trzecim zaś był „Mozart-Fest" z udziałem Selmy Kurz (arje z różnych oper Mozarta), Marteau (koncert skrzypcowy A-dur) oraz Weingartnera z orkiestrą opery. Wieczór był poprzedzony prologiem (artysta Burjan Reimert) specjalnie dla tego wieczoru przeznaczonym, pióra znanego krytyka i poety Maxa Kalbecka, który w tym roku obchodził jubileusz (60 lat) urodzin, bardzo często i szczegółowo omawiany w pismach tutejszych.

Pozatem mieliśmy sporo koncertów kompozytorskich Graenera, Prochazki (dwa utwory na chór żeński i kompozycje mniejszych rozmiarów), Arnolda Schönberga (nadzwyczaj utalentowanego lecz wprost zboczonego na punkcie szukania nowych dróg), oraz zbiorowy wieczór pieśni młodych kompozytorów wiedeńskich. Z całego szeregu nowicjuszów oraz już mniej „młodych", najlepiej mi się podobały pieśni Felixa Günthera, kapelmistrza Volksoper'y, nadzwyczaj melodyjne i posiadające obok oryginalnej harmonji dużo szczerości, którą tak rzadko spotykamy u młodych kompozytorów niemieckich.

Jeżeli już mowa o pieśniarzach, nie można pominąć milczeniem młodziutkiego, bo zaledwie 19—20 lat liczącego kompozytora *Richarda Meyera*. Można się nie zgadzać ze znanym krytykiem Richardem Batką, który napisał o nim parę artykułów, nazywając go bez zastrzeżeń następcą Hugona Wolfa, jednak trzeba przyznać, że stoi on o wiele wyżej od swoich kolegów pod względem głębokości i spoistości muzyki z tekstem. Wszystko w tych utworach tchnie szczerością, bezpośrednim wyrazem życiowych wrażeń. Wszędzie poezja i czyste natchnienie...

Z artystów polskich dali się słyszeć Wacław Kochański, Artur Rubinstein (grał z wielkiem powodzeniem szczególnie na pierwszym koncercie) oraz prof. Lalewicz.

Wreszcie zaznaczyć muszę jeszcze duże powodzenie koncertu kwartetu Szewczyka, na którym wykonano bardzo interesujący, choć zbyt refleksyjny kwintet fortepjanowy Weingartnera; (partję fortepjanową odtworzył sam autor), oraz koncert na rzecz członków orkiestry „Tonkünstlerów", na którym święcił tryumf bardzo utalentowany młody pjanista, Bruno Eisner (grał z szalonym temperamentem koncert d-mol Brahmsa).

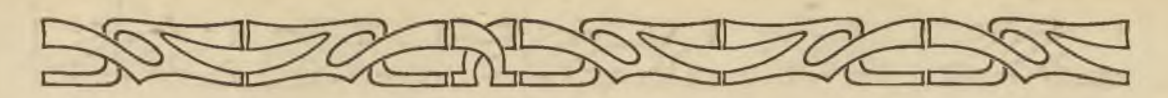
Juljusz Wolfson.

Z sali Filharmonji.

IX koncert symfoniczny G. Fitelberga z udziałem p. Jaczynowskiej (fortepjan). X koncert symfoniczny G. Fitelberga z udziałem p. Landowskiej. IX wielki abonamentowy koncert symfoniczny. Dyrekcja: F. Weingartner, solistka: L. Marcell (śpiew).

§ Zalety gry p. Jaczynowskiej są ogólnie znane: artystka frazuje wykwintnie, posiada dużą dozę uczucia nie zabarwionego sentymentalizmem; nie imponuje ani nadzwyczajną techniką, ani dużym tonem, celuje zato zdolnością wczuwania się w charakter odtwarzanych kompozycji. Ulubionym kompozytorem p. Jaczynowskiej — sądząc z repertuaru—jest Schumann, stąd więc i interpretacja koncertu a mol gienjalnego romantyka miała na sobie cechy pietyzmu dla dzieła i jego twórcy. Do ogólnej sumy zalet — wprawdzie nie specyficznie pjanistowskich—dodam jeszcze jedną: p. Jaczynowska nie ignoruje dzieł kompozytorów polskich (godne naśladowania!). Złożyła tego dowody, wykonywując oprócz koncertu Schumanna warjacje Karola Szymanowskiego utwór, stanowiący cenny nabytek dla polskiej literatury muzycznej. Cała faktura kompozycji Szymanowskiego wykształcona jest myślą nawskroś głęboką, zawsze logiczną. Swoboda, z jaką kompozytor wypowiada się zapomocą dźwięków, czyni warjacje nadzwyczaj interesującemi.

Stylowo pod względem uwydatnienia plastyczności kombinacji kontrapunktycznych wykonana po raz pierwszy w Warszawie serenada op. 95 M. Regera nie wzbudziła u słuchaczy głębszego zainteresowania. Z czterech części serenady najbardziej interesującem jest Andante semplice o bogatej szacie melodyjnej. Podobnie jak w każdem dziele Regera zajmującą jest przedewszystkiem w Serenadzie strona polifoniczna, zdobna w rozmai-



te arabeski tematyczne. Stałe używanie tłumików w kwartecie smyczkowym w połączeniu z powtarzającymi się pomysłami instrumentacyjnemi wywołuje pewną nużącą jednostajność.

Oprócz serenady i towarzyszenia do koncertu Schumanna orkiestra pod dyrekcją p. Fitelberga wykonała symfonję F-dur Brahmsa.

§ X koncert symfoniczny Grzegorza Fitelberga ściągnął do sali Filharmonji tłumy publiczności. Stało się to za sprawą p. Wandy Landowskiej, zaznającej na kontynencie sztuki sławy niezrównanej klawicymbalistki i gienjalnej odtwórczyni dzieł dawnej klasycznej literatury muzycznej. Uznanie zupełnie zasłużone. P. Landowska stwierdziła ponownie, że przejąwszy się ideą wskrzeszenia przebrzmiałych dźwięków dawnych wieków, nie ustaje w pracy w tym kierunku, i interpretację odtwarzanych dzieł doprowadza do finezji. W grze p. Landowskiej przebija dużo szczerości; każdemu utworowi potrafi nadać odpowiedni styl i uczynić go interesującym nawet dla laika. Artystka grała kompozycje Bacha (koncert g-mol, sonata D-dur, fantazja c-mol), Scarlattie'go (sonata A-dur), Mozarta (Sonata D-dur) etc Orkiestra pod wodzą p. Fitelberga wykonala bez zarzutu uwerturę „Flet zaczarowany" Mozarta i siódmą symfonję Beethovena.

§ Na IX wielkim koncercie symfonicznym u pulpitu kapelmistrzowskiego stanął Feliks Weingartner, należący do plejady dyrygientów o wszechświatowej sławie. Talent Weingartnera, jako kapelmistrza, objawia się w całej pełni przy odtwarzaniu dzieł Beethovena. Wykonanie pod jego dyrekcją V symfonji wielkiego klasyka (zwłaszcza pierwszej części) pozostanie na długo w pamięci uczestników koncertu. Tak interpretować Beethovena „nie każdy" potrafi. Przy nadzwyczajnej ekonomji ruchów, olimpijskim spokoju i męzkiej stanowczości, Weingartner wydobywa z orkiestry najpiękniejsze światłocienia dynamiczne. Każdy najdrobniejszy szczegół partytury (cały program wykonał Weingartner z pamięci) uwzględniany jest z nadzwyczajną subtelnością, a wielka kultura ducha, zdolność odczuwania dzieła nadaje całości interpretacji cechę wyrafinowanej wytworności.

Jako kompozytor, Weingartner dał się już poznać Warszawie.

W dziełach twórczych Weingartnera napróżno szukalibyśmy „iskry bożej". Jego „Kraina szczęśliwości" jak również pieśni z towarzyszeniem orkiestry nie wywołują zbytniego zachwytu. Poemat symfoniczny „Kraina szczęśliwości" ma bardzo wydłużoną formę i nieciekawą instrumentację. Odtwórczyni pieśni Weingartnera, Lucile Marcel — to artystka pierwszorzędna. Posiada niezwykłej piękności i siły sopran dramatyczny, doskonałą szkołę i inteligiencję muzyczną.

R. Ch.

Z żałobnej karty.

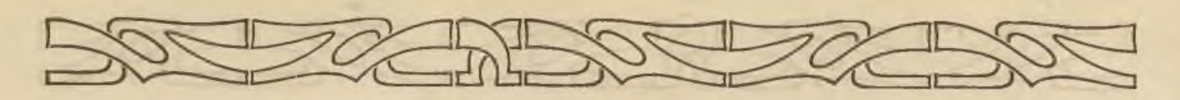
= *August Souvestre.* August Souvestre, śpiewak i profesor śpiewu, zmarł w Dreźnie. Souvestre był wybornym barytonistą i miał za sobą świetną karjerę sceniczną, a to powodzenie dzieliła jego żona, p. Paulina z Paschalisów, Polka, wybitna w swoim czasie mezzosopranistka na scenach włoskich i francuskich. Oboje osiedli na dłuższy czas we Lwowie, gdzie prowadzeniem szkoły operowej zjednali sobie rozgłos i uznanie. Uczennicą pp. Souvestrów była, między innemi, p. Kazimiera Hellerówna, p. Jadwiga Camillowa, p. Pawlikow-Nowakowska, korzystał z ich cennych wskazówek p. Władysław Florjański, ostatnimi czasy p. Okoński, p. Ludwig, p. Gembarzewska, p. Oleska i inni.

Obchody jubileuszowe ku czci Chopina.

= ***W Wiedniu*** rozpoczął się „festival" chopinowski, na którym p. Riss Arbeau w ciągu 8 wieczorów wykona w chronologicznym porządku wszystkie utwory fortepjanowe gienjalnego kompozytora, dając w ten sposób słuchaczom świetną illustrację rozwoju twórczości Chopina.

= Jak donoszą z ***Londynu,*** na specjalne zaproszenie królowej angielskiej rodaczka nasza, p. Janothówna, w setną rocznicę urodzin Chopina, odegrała w „Buckingham-Palace", rezydencji królewskiej, szereg arcydzieł mistrza.

= ***Petersburg.*** Petersburska szkoła muzyczna uczciła pamięć Chopina wielkim koncertem w sali Zebrań Szlacheckich. Orkiestra symfoniczna, wzmocniona umyślnie zaproszonemi siłami solistów Opery Cesarskiej i orkiestry Szeremietjewa, wykonała poemat symfoniceny S. Lapunowa, „Żelazowa wola", odznaczający się wybitnemi zaletami. Poemat odtwarza zapomocą motywów ludowych środowisko wsi polskiej, pod której wpływem kształtował się gienjusz mistrza. Materjałem tematycznym posłużyły Lapunowowi pieśni ludowe ze zbioru Oskara Kolberga, przeplatane motywami melodji chopinowskich, szczególnie „Kołysanki", którą autor opracował w formie przepięknego epizodu, malującego dziecięce chwile Fryderyka. Poemat ten bezsprzecznie należy do najwybitniejszych utworów p. Lapunowa. M. Bałakirew, jeden z najszczerszych wielbicieli Chopina, uświęcił rocznicę stuletnią mistrza wydaniem suity, orkiestrowanej z 4 dzieł chopinowskich. Suita rozpoczyna się z Preambule, przechodzący w drugiej części w mazurek (op. 41 H-dur u Bałakirewa B-dur),



Intermezzo (op. 15 g-mol) i finału.—Scherzo (op. 39 cis-mol u Bałakirewa d-mol). Suita, udatnie transponowana na orkiestrę, dowiodła, że autor posiada dużo intuicji i wczuwa się w niuanse muzyki chopinowskiej. W koncercie brał udział Józef Hoffman.

= ***Rzym.*** Komitet włosko-polski urządził w Collegjo romano podniosłą uroczystość ku czci Chopina. Salę zapełniła doszczętnie publiczność, złożona z członków miejscowej kolonji polskiej, Włochów i innych cudzoziemców. Na wstępie publicysta Barini wygłosił gorącą przemowę patrjotyczną. Wykonawcami części muzycznej byli: p. Helena Zdanowiczówna, która odśpiewała pieśni Chopina oraz fortepjanista Celli, który odegrał szereg utworów mistrza.

= ***Bruksella.*** W konserwatorjum miejscowem odbył się dn. 25 lutego koncert, na którym jeden z najlepszych belgijskich wykonawców Chopina, p. Artur de Greef, odegrał kilka utworów Mistrza. Szereg pieśni Chopina odśpiewała artystka opery brukselskiej, p. Pacary. — W poniedziałek zaś wystąpiła z koncertem hr. Skarbek ze Lwowa i odśpiewała te same pieśni po polsku.

= ***Kraków.*** Tow. muzyzzne zamierza uczcić pamięć Chopina w połowie czerwca.

= ***Lwów.*** Główny obchód chopinowski ma się odbyć dopiero w październiku z udziałem Paderewskiego. Jak zapewnia prasa lwowska, ofiarny mistrz wystąpi z koncertem, złożonym wyłącznie z utworów Chopina; prócz tego postanowił dyrygować, po raz pierwszy w kraju wykonać się mającą własną symfonją. Pozatem planowany jest koncert historyczny, złożony z utworów muzyków Chopinowi współczesnych (Dobrzyński, Elsner, Kurpiński), w którym Paderewski oświadczył — gotowość odegrania jednego z koncertów Chopina, a nareszcie koncert złożony wyłącznie z utworów młodych muzyków polskich. Wypracowanie szczegółów, jakoteż i całości obchodu, pozostawiono komitetowi.

= ***W Galicji w Tarnowie, Jaśle, Stanisławowie i Kołomyi*** staraniem zabiegliwej dyrekcji koncertów krakowskich odbyło się kilka uroczystych koncertów Ignacego Friedmana.

Prasa na cześć Chopina.

Prasa polska uczciła pamięć Chopina z całą sumiennością. Prawie wszystkie dzienniki i wydawnictwa perjodyczne zamieściły liczne artykuły, poświęcone nieśmiertelnemu poecie tonów. Ze względu na ekonomję miejsca wymieniamy tylko prace poważniejsze. W ***Kurjerze Warszawskim*** spotykamy artykuły: dr. Jachimeckiego o „Stanowisku Chopina w sztuce polskiej", p. Alek. Polińskiego „Czy Chopin był prorokiem w swoim kraju", Ferd. Hoesicka „Korespondencja Chopina z panią Sand.". W ***Nowej Gazecie***: Henryka Opieńskiego „W setną rocznicę urodzin", Wandy Landowskiej „Interpretacja Chopina", Dr. Chybińskiego „Jubileuszowe studjum o Chopinie". W ***Gazecie Warszawskiej***: „Fryderyk Chopin — (w setną rocznicę urodzin)" Felicjana Szopskiego. W ***Kurjerze Porannym***: „Chwała Chopina" Józefa Rosenzweiga. W ***Dzienniku Powszechnym*** Bronisław Lewicki pisze na temat „W sto lat...". ***Wiedza*** zamieściła interesujący artykuł p. Rubera p. t. „W sprawie obchodów jubileuszu Chopina". Z tygodników najgodniej (pod względem literackim) uczcił pamięć Chopina „Świat". Na numer, poświęcony wielkiemu muzykowi, złożyły się prace pp. Opieńskiego („Pieśni Chopina"), Hoesicka (Chopin i Niemcewicz"), Rortena („W stulecie Chopina"), Jankowskiego („Jak powstał marsz żałobny Chopina"); Rosenzweiga (ocena książki Opieńskiego o Chopinie).

W prasie prowincjonalnej czytamy również wspomnienia o Chopinie; są to w większości wypadków treściwe bjografje. Wymieniamy prace: p. Rogowskiego („Fryderyk Chopin") w ***Gońcu wileńskim*** i ***Dzienniku petersburskim***, Wawrzynowicza („Fryderyk Chopin") w ***Iskrze***, Dobrzyńskiego („Fryderyk Chopin") w ***Dzienniku kijowskim***, Dr. Neumarka („Fryderyk Chopin") w ***Gazecie kujawskiej***.

* * *

= W rzymskim miesięczniku „Nuova Antologja", krytyk muzyczny, hr. Franchi (Valletta) zamieścił wyborny artykuł o Chopinie p. t. „Sztuka Fryderyka Chopina" z powodu jubileuszu naszego kompozytora, którego pamięć Rzym uczcił trzema koncertami. Hr. Franchi zna całą literaturę, dotyczącą Chopina, i to nietylko francuską i angielską, ale także polską. Podnosi też wysoko Nicksa i Hunekera, Jana Kleczyńskiego i zaznacza wysoką wartość dzieła Karłowicza, natomiast krytykuje świeżą książkę Raula Pugno.

= „Die Musik" wydała drugi zeszyt chopinowski (pierwszy zjawił się w październiku 1909 r.). Bogaty dział literacki zeszytu możnaby podzielić na dwie części: jedną, zawierającą szczegóły, tyczące sią życia mistrza i drugą—studja nad twórczością jego. Pierwsza obejmuje przekład pracy Ferdynanda Hösicka „O latach dziecięcych i młodzieńczych Ferdynanda Chopina?", stanowiącej urywek z życiorysu mistrza, mającego zjawić się niebawem w przekładzie niemieckim Bernarda Scharlitta, p. t. „Zerwanie Chopina z George Sand w świetle prawdy". Oprócz tych prac jest też dłuższa pochlebna ocena dzieła Henryka Opieńskiego o Chopinie.

= „Frankfurter Zeitung" poświęciła wspomnienie Chopinowi, zamieszczając feljeton p. t. Fryderyk Chopin — W setną rocznicę urodzin", pióra prof. dr. Hermana Gehrmanna.

= „Oesterreichische Rundschau" zamieściła artykuł Bernarda Scharlitta o niedrukowanych listach Chopina, których tekst przytoczony jest po raz pierwszy w przekładzie niemieckim. Są tam trzy listy: do Solange Clésinger (córki pani George Sand) i jeden list do Marji Rosières.

= Wiedeński „Zeit" poświęcila feljeton o Chopinie.

= „Neues Wiener Journal", ogłosił obszerny artykuł o dzieciństwie Chopina.

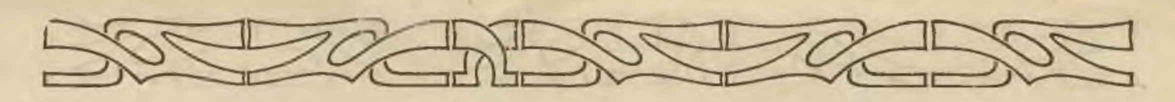
= Ostatni zeszyt czeskiego czasopisma muzycznego p. t. „Dalibor" poświęcony został Chopinowi.

= Włoska książka o Chopinie.

Włosi nie mieli dotychczas dzieła o Chopinie i zadowalali się obcemi pracami, jak: Liszta, Nicksa, Hunekera i t. d.

Obecnie lukę tę wypełnił hr. J. Franchi della Valletta, rzymski znakomity krytyk i znawca muzyki. Wydał on w Turynie, u wydawcy Bocca, książkę p. t. „Chopin. La vita e le opere" (Chopin. Żywot i dzieła), dzieło o 444 stronicach z przedmową i wielu ilustracjami, pod pseudonimem literackim Ippolito Valetta. Poświęcił on książkę żonie swojej Terezynie Tua, artystce gry skrzypcowej.

Synteza życia i twórczości F. Chopina dokonana została z niezwykłą sumiennością i znajo-



mością rzeczy. Autor uwydatnia przedewszystkiem polski charakter muzyki mistrza, jego polskie pochodzenie i w tym celu przestudjował nietylko angielskich i francuskich autorów, ale i polską literaturę, jak Karasowskiego, Karłowicza, Kleczyńskiego i wreszcie F. Hoesicka.

Kronika.

= ***Muzyka polska zagranicą.*** Na koncercie symfonicznym w dniu 22 z. m., odegrała w Monachjum tamtejsza orkiestra „Tonkünstlerów" poemat symfoniczny M. Karłowicza „Powracające fale", pod dyrekcją José Lassala. Objaśnienie i życiorys zmarłego kompozytora, umieszczone na programach, napisał dr. A. Chybiński. Taż sama orkiestra odegra w marcu drugie dzieło ś. p. Karłowicza, mianowicie „Trzy odwieczne pieśni", które będą wykonane także w Barcelonie (w Hiszpanji).

„Powracające fale" spotkały się z bardzo serdecznem uznaniem monachijskiej krytyki. Krytyk dr. Louis z „Münchener Neueste Nachrichten" wskazuje na „wielką aktualność koncertu orkiestry Tonkünstlerów, dzięki utworowi zmarłego niestety zbyt wcześnie polskiego kompozytora". Krytyk z „Münchener Zeitung" (A. Hahn) podnosi „nastrojowość, miejscami pełną polotu uczuciowość inwencji, pewność i zręczność opracowania nawet w szczegółach. Ten sam krytyk wspomina, że mimo pewnych wpływów, utwór Karłowicza, jakkolwiek pochodzi z młodzieńczych lat, „zdradza wielki talent" i „obudził ogólne zainteresowanie". Również krytyka dziennika „Münchener Post" wskazuje na oddziaływanie Wagnera i Straussa, kładzie jednak szczególny nacisk na „nastrojowość utworu", na „bardzo wytworną instrumentację, niezmiernie trafne i zręczne traktowanie instrumentów dętych, oraz na wyborne tematyczne przeprowadzenie". Paweł Ehlers w dzienniku „Sammler" pisze: „Kompozycja Karłowicza odznacza się nadzwyczajnie świeżą i pełną fantazji fakturą orkiestracyjną i pomimo pewnych dłużyzn interesuje tematycznem przeprowadzeniem". Krytyk wyraża wreszcie życzenie, aby zapoznano Monachjum z innemi dziełami Karłowicza.

Pomimo równoczesnych trzech koncertów i przedstawienia „Śpiewaków norymberskich" (pod dyrekcją Mottla), krytyka i korespondenci pism francuskich, włoskich i angielskich stawili się licznie. Dyr. Lassalla wywołano dwukrotnie po odegraniu utworu Karłowicza.

—Koncert fortepjanowy Melcera grał w Pradze pjanista Franciszek Famera.

— W Berlinie pjanistka Adamja wykonała koncert fortepjanowy Paderewskiego.

= ***Polska muzyka w Ameryce.*** Polskie kollegjum muzyki i śpiewu w Chicago, pod nazwą „Illinois College of Music and Dramatic Art", rozwija się bardzo pomyślnie.

Zastęp uczniów i uczennic od samego początku bardzo pokaźny, wzrasta z każdym miesiącem. Grono profesorskie składają: pp. Marjan Różycki, Unander, Wład. Kipkowski i Łagodzińska (fortepjan); pp. J. Witz i L. Kipkowski (skrzypce). Nauki śpiewu udziela znana w Ameryce śpiewaczka polska p. Agnieszka Neringowa. Zarząd pod przewodnictwem prof. Różyckiego zamierza obecnie rozszerzyć plan nauki. Kollegjum mieści się w domu na narożniku Milwaukee ave i Ashland ave.

= ***Koncerty polskie w Berlinie.*** 9 marca p. Zofja Dawidsonówna dała recital fortepjanowy w sali Blüthnera. 10 marca odbył się wieczór pieśni p. Langie Wysockiej. 12 marca grał z orkiestrą Blüthnerowską skrzypek Władysław Waghalter z Warszawy. Orkiestrą dyrygował brat koncertanta, p. Ignacy Waghalter, kapelmistrz opery komicznej w Berlinie. Program koncertu zawierał między innemi koncert skrzypcowy A-dur (op. 8) Mieczysława Karłowicza, oraz polonez A-dur Wieniawskiego. 5 marca odbył się VII w b. sezonie recital Raula Koczalskiego.

= ***Konkurs.*** 20 bieżącego m. w wielkiej sali konserwatorjum w Moskwie odbędzie się konkurs gry na skrzypcach. Do konkursu mogą przystąpić tylko osoby, które kiedykolwiek ukończyły wspomnianą uczelnię. Nagrody przeznaczono dwie: jedna 1,500, druga 1,000 rb. Do konkursu staje mistrz Stanisław Barcewicz, który, jak wiadomo, jest wychowańcem konserwatorjum moskiewskiego.

= ***Pamięci Karłowicza.*** Czeskie pismo muz. „Hudebni revue" zamieściło artykuł o Karłowiczu pióra L. Kożuszniczka.

= ***Uwadze kompozytorów polaków i wydawców.*** Redakcja czeskiego organu muz. „Hudebni revue" (Prag II Jungmannstrasse), pragnąc propagować w Czechach muzykę polską zwłaszcza nowszą (w Czechach prawie nieznaną), zwraca się do kompozytorów polskich i wydawców z prośbą o nadsyłanie jej swych wydawnictw, o których pragnie informować ogół czeski.

= ***Pod adresem polskich stowarzyszeń śpiewaczych.*** Stowarzyszenie śpiewacze w Pradze pod nazwą „Hlahol" (jedno z najliczniejszych związków w Europie) wybiera się w r. b. w podróż artystyczną po ziemiach polskich. Zwraca się przeto za naszem pośrednictwem do pokrewnych korporacji polskich, aby o ewentualnym zamiarze przyjęcia u siebie kolegów — czechów uprzedzili o tem prof. Kożuszniczka w Chyrowie (Galicja).

= ***Orkiestra Opery Warszawskiej*** ma koncertować podczas lata w Dolinie Szwajcarskiej.

= ***Z opery warszawskiej.*** Wędrowna trupa włoska z p. Castellano na czele kończy „gościnne występy" 15 b. m. P. dyrektor, straciwszy na imprezie „tylko" 20 tysięcy rb., udaje się dla poratowania... kieszeni na południe Rosji. Szczęśliwej drogi!

= ***Odczyty.*** 2 marca w sali Techników p. Henryk Opieński miał odczyt na temat „Idea muzyki narodowej w twóczości Chopina". Koreferentem w zastępstwie pp. Melcera i Szopskiego był p. Bolesław Domaniewski.

1 marca na koncercie Warsz. Tow. muz. wygłosił p. Domaniewski słowo wstępne o Weberze, Schubercie, Schumannie i Mendelssohnie.

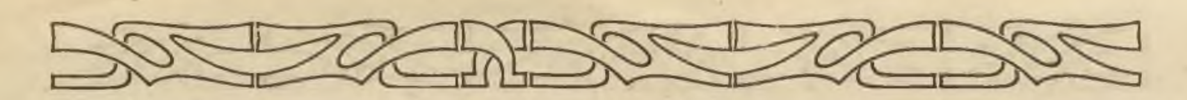
28 lutego R. Chojnacki „O violi d'amore i instrumentach smyczkowych". Poranek sekcji muzyki zbiorowej.

= ***p. Helena Łopuska Wyleżyńska*** koncertowała ostatnio w Pradze czeskiej. Znakomita pjanistka grała koncert f-mol Chopina z orkiestrą.

Wanda Landowska zapowiedziała na dzień 16 b. m. swój koncert w Wiedniu.

= ***Prof Barcewicz*** wyjechał na szereg koncertów do Cesarstwa. 28 lutego artysta grał w Kijowie. W koncercie brała udział pjanistka, p. Ostrzyńska.

= ***p. Tadeusz Leliwa***, ostatnio święcił nadzwyczajne tryumfy, jako pierwszy tenor wielkiej opery w Bostonie. Rodak nasz występował kilkakrotnie w „Aidzie", „Pajacach", „Cavalerji", „M-me Buterfly", „Carmenie" i innych partjach. Krytyka jednogłośnie podkreśla niezwykły głos i ta-



lent artysty. Po wystąpieniu Leliwy w „Pajacach", dziennik „Boston Globe" nie szczędził pochwał za stylową interpretację całej partji, dodając przytem, iż gra Leliwy była natchniona. „Boston American" pisze: „piękny głos, o brzmieniu szlachetnym, wzbudził zachwyt. Jednem słowem była to bardzo dobrze obmyślana kreacja". Powodzenie również nadzwyczajne spotkało artystę i w „Aidzie". Za półroczny pobyt w Ameryce p. Leliwa otrzymał 120,000 franków.

= ***Eml Młynarski*** dyrygował 19 lutego w Moskwie koncertem tamtejszej filharm.

= ***Józef Wieniawski*** najstarszy z polskich pjanistów, dnia 21 b. m. daje w Lipsku koncert, na którym wykona wyłącznie kompozycje własne.

= ***Kraków.*** Na czele ruchu muzycznego w Podwawelskim grodzie stoi „Dyrekcja koncertów krakowskich" (reprezentowana przez p. Dropiowskiego). Instytucja ta powstała w r. 1908 i ma na celu nie „robienie kasy" lecz dostarczenie zdrowego pokarmu duchowego mieszkańcom Krakowa, zapoznanie ich z wybitnymi a nieznanymi artystami i popieranie twórczości swojskiej i jej przedstawicieli. W myśl tej idei na estradzie w sali starego Teatru w sezonie bieżącym wystąpił dotychczas pokaźny szereg solistów o europejskiej sławie. Z pjanistów grali: Ansorge, Friedman, Hofman, Lalewicz, Rubinstein, Śliwiński; śpiew solowy miał przedstawicieli w osobach pań Francillo i Kurz oraz panów: Didura i Hulsta. Pierwszorzędni wirtuozi—skrzypkowie a więc Ysay'e, Thibaud, Burmester i Pulikowski, wiolonczelista Hekking—dostarczyli słuchaczom podniosłych wrażeń artystycznych. Muzyce kameralnej poświęcono wieczory z udziałem takich zespołów jak „kwartet brukselski" i paryskiego Towarzystwa miłośników gry na instrumentach starożytnych. Dwa koncerty symfoniczne monachijskiej orkiestry „Tonkünstlerów" i koncert, poświęcony Noskowskiemu z udziałem orkiestry pod dyrekcją Hocka uzupełniają tegoroczną listę koncertów.

= ***Paryż.*** Kwartet Lejeun'a urządza w sali Pleyela w sezonie bieżącym koncerty historyczne rosyjskiej muzyki kameralnej. Na wieczorze 22 grudnia wykonano utwory Bortniańskiego, Akimenki, Glinki, Borodina i Afanasjewa. Na programie II koncertu (26 stycznia) znalazły się kompozycje Borodina, Czajkowskiego, Glinki i R. Korsakowa.

= ***„Elektra" Straussa*** dała Nowojorskiej Manhattan Operze za pierwsze przedstawienie dochodu brutto blisko 40 tysięcy rubli.

= ***Kobiety w roli kapelmistrzów.*** Do orkiestry Colonna w Paryżu, zaproszono na dyrygienta panią Zuzannę Maquetove.

= ***Przesilenie w teatrze „La Scala" w Medjolanie.*** „La Scala", — najwybitniejszy teatr operowy we Włoszech, z którym od r. 1776 wiążą się najświetniejsze wspomnienia włoskiej muzyki operowej, przechodzi obecnie ciężkie przesilenie. Teatr ten pobierał 150,000 lir. subwencji rocznej, gdy jednak przed laty dwunastu partja demokratyczna objęła rządy, subwencja ta została cofnięta. Właściciele lóż, którzy są wraz z gminą medjolańską posiadaczami teatru, urządzili wówczas składkę między arystokratami, przemysłowcami i kupcami bogatego Medjolanu i zapewnili sami teatrowi subwencję w sumie 150,000 lir. Kierownictwo teatru objął Toscanini, który położył duże zasługi około artystycznego rozwoju teatru. Wyniki finansowe wszelako nie szły w parze z powodzeniem artystycznem. Deficyt wyniósł w r. z. 170,000 lir. a w bieżącym nie będzie mniejszy. Niepomyślne na ogół położenie ekonomiczne kraju wpłynęło na zmniejszenie ofiarności mecenasów. Byt „Scali" jest zatem poważnie zachwiany, a teatr istnieć będzie mógł dalej tylko wtedy, gdy gmina miejska Medjolanu przyzna mu subwencję roczną w sumie 200,000 lir.

= ***Monachjum.*** Podczas wystawy, która odbędzie się jesienią b. r. – urządzony będzie cykl (12) koncertów symfonicznych pod dyrekcją Loewego (z Wiednia), poświęconych Beethovenowi, Brucknerowi i Brahmsowi.

= ***Praga czeska.*** Na XVII koncercie symfonicznym czeskiej filharmonji, wykonano jako nowość „Resignace" młodego czeskiego kompozytora, Wojaczka.

= ***Moskwa.*** 2 i 5 lutego dyrygował (po raz pierwszy w Moskwie) Mottl koncertami filharm. 29 stycznia odbył się koncert kompozytorski Rebikowa. IX koncertem Tow. muz. (12 lutego) dyrygował Nedbal; wykonano między innemi „Rapsodję hiszpańską" Ravela. Odbyły się koncerty pożegnalne Kubelika (orkiestra pod dyrekcją Bulerjana) i Wandy Landowskiej. 13 lutego wykonano „Samsona" Händla. 15 lutego na koncercie symfonicznym kółka miłośników muzyki rosyjskiej wykonano pod dyrekcją Kupera: 8 symfonję Głazunowa, „Wyspę śmierci" Rachmaninowa, „Zaczarowane jezioro" Ladowa.

= ***Petersburg.*** VI koncertem Tow. muz. dyrygował Oskar Fried. 7 i 9 lutego odbyły się recitale Józefa Hofmana. 8 lutego Ysaye brał udział w wieczorze muzyki kameralnej (Bach, Löke). 17 lutego koncertował Pugno ze Spoldingiem (skrzypce); artyści grali między innemi sonatę kreutzerowską Beethovena. Na ostatnim (8) symf. koncercie Tow. muz. 20 lutego wykonano 5 symfonję Dworzaka. Solista, p. Pokrowski, odtworzył sonatę wiolonczelową Klengela. 17 lutego w sali konserwatorjum odbył się wieczór kompozytorski jednego z wybitniejszych twórców rosyjskich M. Medtnera. 150 koncert hr. Szeremjetjewa zapoznał Petersburg z oratorjum Tienela „Św. Franciszek".

— Z powodu choroby A. Głazunowa, obowiązki dyrektora konserwatorjum spełnia M. Ławrow.

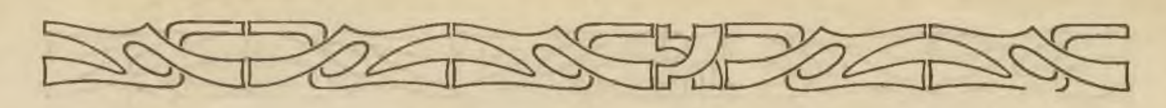
— 17 i 21 kwietnia dyrygować będzie Nikisch nadworną orkiestrą w sali klubu Szlacheckiego.

= ***Opera „Samson i Dalila"***, dana 27 lutego w teatrze La Scala na dochód powodzian w Paryżu, przyniosła dochodu 50,000 franków.

= ***Do orkiestry hr. Szeremjetiewa*** w Petersburgu potrzebny jest drugi kapelmistrz.

= ***Muzyk przeciw Monte Carlo.*** Znany pjanista Rosenthal, został niedawno zaangażowany na koncert w kasynie w Monte Carlo. Gdy artysta, tuż przed występem, dowiedział się, że ma grać obok sali, gdzie znajduje się ruleta, oświadczył, że uważałby za poniżenie, gdyby grał dla uprzyjemnienia hazardu gościom kasyna. Mimo, że dyrekcja zagroziła mu procesem, Rosenthal nie wystąpił z koncertem, kazał wysłać z powrotem swój fortepjan i zapowiedział wytoczenie skargi o odszkodowanie.

= ***Errata.*** W numerze 4 w korespondencji ze Lwowa str. 12, wiersz 18 od dołu („Jako wykonawców pomniejszych ról wymienić należy pp. Paszkowskiego i Jełińskiego (basy) oraz p. Sulikowskiego (tenor), będących słabymi członkami lw. teatru") zamiast: słabymi powinno być: stałymi.



II-ty abonamentowy Koncert Symfoniczny GRZEGORZA FITELBERGA

(w sali Filharmonji)

W piątek, dnia 11-go marca 1910 r. o godz. 8¼ wieczorem

ze współudziałem pp. *Pawła i Elego Kochańskich.*

PROGRAM.

Część I.

1. *L. van Beethoven.* Uwertura „Leonora".
2. *J. Brahms.* Koncert podwójny na skrzypce i wiolonczelę z towarzyszeniem orkiestry, op. 102 (1-szy raz).
   I. Allegro.
   II Andante.
   III. Vivace non troppo. Wykonają pp. Kochańscy.

Część II.

3. *G. Fitelberg.* „Pieśń o Sokole", poemat symf., op. 18.
4. *R. Strauss.* Serenada Es-dur, op. 7, na instrumenty dęte (1-szy raz).
5. *Wallek—Walewski.* „Paweł i Gaweł", humoreska, (1-szy raz).

* * *

L. v. Beethoven. Leonora Nr. 3 (uwertura).

Schumann w swych pismach, wydanych pod tytułem: „O muzyce i muzykach", wspominając o koncercie, na którym wykonywano wszystkie cztery uwertury do Fidelia, odzywa się taką apostrofą: „Dzięki że się wam Wiedeńczycy z 1805 roku, nie spodobała pierwsza uwertura, i Beethoven w boskim gniewie jednę po drugiej stwarzać począł.—Nigdy mi się tak potężnym nie wydał, jak właśnie owego wieczoru, kiedy można było być świadkiem jakoby—tej pracy twórczej, tych zmian, ulepszeń ciągłych, tego wykuwania z gorącego żelaza, coraz to nowych idei i myśli".

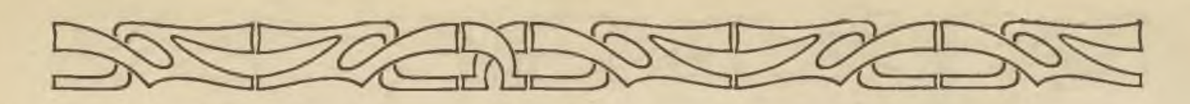
Najbardziej znaną z koncertowej estrady i najczęściej wykonywaną jest uwertura, nosząca liczbę III. Porządek chronologiczny, w jakim stworzone zostały, nie stoi w ścisłym związku z numeracją uwertur—która za czasów, kiedy Schumann pisał, na fałszywych jeszcze opartą była źródłach.

Uwertura nosząca liczbę I. (op. 138) była skomponowaną w r. 1807 dla mającej się w Pradze wystawić opery i była tylko początkowo uważaną za pierwszą, wogóle zagubioną, i odnalezioną dopiero po śmierci Beethovena (w r. 1835). W r. 1841 jednak odkryto dopiero rzeczywiście pierwszą z roku 1805 uwerturę, najbardziej zbliżoną do znanej III i będącą niejako jej prototypem.

„Wielka" trzecia, będąca dziś na programie, powstała w rok później i była poraz pierwszy wykonaną w Wiedniu na wiosnę roku 1806-go przy powtórzeniu na nowo obrobionej opery. Czwarta, stanowiąca dzisiaj zwykłą teatralną uwerturę Fidelia (w E-dur), jest znacznie późniejszą, datuje bowiem 1814 r. Olbrzymia potęga natchnienia i siła III-ej uwertury sprawiły, że stała się ona od lat wielu ozdobą wszystkich klasycznych programów koncertowych. Wagner w jednej ze swych rozpraw muzycznych („Über die Ouverture") nazywa to dzieło, już nie uwerturą, ale samym w sobie potężnym dramatem, doskonalsze i większe robiącem wrażenie, niż opera, której nie wstępem lecz gienjalnem jest streszczeniem.

J. Brahms. Koncert podwójny na skrzypce i wiolonczelę z tow. orkiestry op. 102, a-mol. a) Allegro; b) Andante; c) Vivace ma non troppo.

Dzieło to, należące do późniejszego okresu twórczości Brahmsa, przedstawia nadzwyczaj interesujący problem zastosowania zespołu skrzypiec, wiolonczeli i akompan-



jamentu do szerokich ram koncertu z orkiestrą, w którym oba solowe instrumenty posiadają równie odpowiedzialne jak poważne pole do popisu.

G. Fitelberg. „Pieśń o sokole". (Poemat symfoniczny według Gorkiego).

Formę swej muzycznej kompozycji kształtował autor na tle poematu Gorkij'a a raczej na jednym z jego epizodów, który najsilniej pobudził jego wyobraźnię.

...„Wysoko na skałę wypełzł wąż - i zwinął się w kłębek w wilgotnej szczelinie.—Spojrzał na szerokie morze. Słońce gorzało na niebie, oblewało góry gorącym oddechem a u ich stóp w dole szumiały fale. Nagle spada z nieba sokół tuż—obok miejsca gdzie leniwie spoczywał wąż. Pierś jego rozbita, pióra krwią oblane. Z dzikim krzykiem upadł na ziemię, bijąc skrzydłami w bezsilnej rozpaczy. Ze strachem schował się wąż do ciemnego kąta. Gdy zobaczył jednak, że życie ptaka na minuty policzone, wysunął się ku niemu: „Widzisz, umierasz"! zasyczał szlachetnemu ptakowi wprost w oczy. Ciężkie westchnienie dobyło się z piersi śmiertelnie zranionego sokoła: „Umieram... prawda, ale moje życie piękne było, poznałem szczęście i sprzedałem je drogo, dzielnym byłem szermierzem! Dosięgnąłem nieba lotem moich skrzydeł—nieba, którego nigdy nie zobaczysz z tak bliska ty, biedny tworze!". Drżenie przebiegło jego ciało, z trudem podniósł się nieco i błyszczące spojrzenie rzucił dookoła. Z ciemnej, szarej skały sączyła kroplami woda, szaro było naokół i powietrze zatrute zapachem zgnilizny. Pełen tęsknoty i bólu zawołał, zbierając ostatnie siły: „Och, wzlecieć raz jeszcze ku niebu, raz choćby zobaczyć słońce. Jakże bolą rany! Gdybym mógł do mej rozdartej piersi przycisnąć wroga i krwią go własną zalać! O rozkoszy walki!" Podniósł się sokół, z piersi dumny okrzyk dobywa. Obsuwają się jego szpony na śliskiej skale, lecz on śmiało szykuje się do lotu. Oddycha głęboko, rozpościera skrzydła, jeden błysk w oczach i pada w otwartą przepaść. Niby kamień z góry rzucony, toczy się sokół na dół coraz prędzej i prędzej, ze złamanemi skrzydłami i postrzępionemi pióry. Fala rzeczna ogarnęła ptaka, zmyła krew jego ran, otoczyła go swą śnieżną pianą i zaniosła do morza... Długo leżał wąż w swej szczelinie i rozmyślał o sokole, co tak ukochał niebo... „Coby to było, gdybym i ja tak wzbił się ku słońcu?" Wyprężył się niby pręt stali... Lecz kto się urodził by pełzać, niech zostawi wzloty.—Po bolesnym upadku zaśmiał się szyderczo: „Jakież głupie te ptaki!" Coraz jaskrawiej, coraz goręcej błyszczało morze w słońcu, a fale dziko uderzały o brzeg. Z jego odmętów powstała potężna pieśń o dumnym sokole. I skały wokoło i niebo nad niem zadrżało potęgą tej pieśni.

„Szalonej odwadze śpiewamy na chwałę!

Szalona odwaga—oto mądrość życia! O ty dumny boski ptaku! Upadłeś w walce, lecz przyjdzie dzień, że każda kropla twej krwi niby iskra pożarna zapali wielki ogień, który pochłonie zgniły świat, by stworzyć nowy byt w świetle wolności. Szalonych odwadze śpiewamy cześć! Cicho spoczywa morze, leniwo toczy się fala ku brzegom z cichem westchnieniem, a ja pogrążony w myślach spoglądam w bezmierną dal".

R. Strauss. Serenada Es-dur op. 7 (Andante na instrumenty dęte).

Typowym przykładem jakimi drogami rozwijała się twórczość Ryszarda Straussa jest serenada Es-dur, poświęcona „swemu wysoce szanownemu profosorowi panu Fr. W. Meyerowi, król. baw. kapelmistrzowi nadwornemu". — Nic tu jeszcze nie zapowiada przyszłych „rewolucyjnych haseł" autora Salome; forma „wzorowa" według szkolnych pojęć i wpływy Schumanna, Mendelssohna oraz Wagnera (z I-ej epoki) widoczne.

Bolesław Wallek-Walewski. Gawęda o „Pawle i Gawle". Poemat symfoniczny, op. 3.

Po raz pierwszy wykonywany dziś poemat o „Pawle i Gawle" należy do rzadkich u nas utworów orkiestrowych, których cechą jest szczery, prawdziwy humor. Autor, należący do najmłodszego pokolenia muzyków krakowskich (syn znanego artysty dramatycznego i reżysera A. Walewskiego) jest od lat kilku dyrygientem chóru akademickiego i na tem polu zaznaczył bardzo dodatnio swoją działalność oraz wybitne uzdolnienie. Gawęda o „Pawle i Gawle" jest pierwszą jego większą orkiestrową kompozycją, ilustrującą w nader charakterystyczny i pomysłowy sposób znany wiersz o „Pawle co spokojny nie wadził nikomu" i „Gawle co przeróżne wyprawiał swawole"; najważniejsze obrazy gawędy znajdują tu w formie barwnej doskonałą muzyczną ilustrację; na podkreślenie zasługuje moment, kiedy śpiącemu Pawłowi zaczynają na nos kapać krople wody.

Henryk Opieński.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.